



## MAPEANDO OS CAMINHOS DO TRÁGICO: A DUALIDADE TRÁGICA EM UM COPO DE CÓLERA, DE RADUAN NASSAR



Felício Laurindo DIAS\*  
Fernanda Lemos de LIMA\*\*

### RESUMO

À luz das reflexões sobre o trágico e das perspectivas filosóficas de teoria da literatura, este trabalho pretende discutir, criticamente, a partir de uma (re)leitura sobre a poética clássica, a possibilidade para além de uma arte poética, que perpassa a dualidade dionisíaca e apolínea (2006) até a constituição da ideia do trágico como desajuste do ser-no-mundo, aqui compreendido na ideia de sujeito. Nesse caminho, a partir das considerações de Aristóteles (2005) e de Nicolas Boileau-Despréaux (1979), confrontaremos as ideias do drama clássico em relação à concepção de drama moderno de Victor Hugo (2004). Ainda, traremos a contribuição do pensamento de Nietzsche sobre **O nascimento da tragédia**, o qual nos encaminha às reflexões mais próximas do trágico como contradição. O trágico aqui, como crise, será problematizado a partir da ideia de uma dualidade necessária à arte trágica, dentro da obra **Um copo de cólera** (1992), de Raduan Nassar. O conflito estabelecido pela dualidade de Apolo e Dioniso lança a ideia do trágico como afirmação da contradição e da própria dualidade inerente do sujeito. As ideias discutidas aqui suplementam nossa discussão teórica e nos permitem refletir a ideia do trágico a partir de um movimento de retorno às tradições clássicas até chegarmos às reflexões posteriores do idealismo alemão, em que não só o desajuste do ser compreende na ideia do trágico, mas também a sua relação dialética.

Palavras-chave: Teoria. Trágico. Dualidade.

### 1 INTRODUÇÃO

Os riscos e afrontas nos espaços pantanosos do contemporâneo nos permitem restabelecer relações entre um passado soterrado pelas ruínas das memórias e um presente de constantes urgências e incertezas. A literatura de hoje nos guia a um conjunto de obras que partem das possibilidades do presente e das

\* Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

\*\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

(re)apropriações da tradição, estabelecendo um espaço de constante reelaboração do cenário literário, sem esquecer as lições do passado, que voltam em relampejos, no espelho do presente. Aprendemos, assim, a saudar os avanços e a reconhecer as (i)limitações de um pensamento mais geral em torno do objeto literário. Ao final do processo, podemos reconhecer que o contemporâneo é um terreno árduo, no qual as poéticas que nele se inserem configuram um campo cooperativo fértil e que estimulam diálogos e problematizações próprios da pesquisa em literatura.

De acordo com Beatriz Resende (2008), há um conjunto de ideias que são recorrentes e que podem ser identificadas em diversas narrativas do presente. Dentre elas, queremos compreender, neste trabalho, de que forma se insinua, nas narrativas de Raduan Nassar, um insistente retorno do trágico. Antes, entretanto, devemos afirmar que, se nos basearmos na leitura das obras literárias em uma linha do tempo, estendendo essa leitura ao período denominado de contemporaneidade, talvez seja possível entender que ao invés de retorno do trágico, como coloca Resende, devemos falar de permanência do trágico, já que este sempre esteve presente na produção literária, seja sublimado, subentendido ou denegado. Neste viés, Resende nos mostra que há importantes momentos de nossa produção literária em que o trágico se manifesta, especialmente em sociedades que passam por transformações traumáticas ou por momentos mesmo de descrença e fastio, como parece ser o período chamado de globalização. Esses momentos traumáticos são eventos os quais podemos, de certa forma, compreendê-los como tragédias do contemporâneo no sentido da dualidade do ser. Afirmaremos, ainda, que o conceito de trágico, sua presença, não é uma exclusividade das formas literárias:

A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente que já falei, já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tonaram pouco frequentes, como as históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo mítico/fantástico de temporalidade indefinida. Cabe lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o que se realiza sempre no presente é o trágico (RESENDE, 2008, p. 29-30).

Com isso, procuramos trazer ao debate uma obra consistente e que mantenha um profundo diálogo com questões análogas às teorias clássicas e da modernidade. Dessa forma, a obra de Raduan Nassar é representante da ideia de abalo do sistema literário rígido e cartesiano, antecedente de suas implicações de

hibridização e popularização enraizadas no Romantismo e superadas na contemporaneidade. Com isso, pensando a obra de Nassar junto às teorias do trágico, temos um corpus literário híbrido e desfronteirizado quanto ao entrecruzamento dos discursos formadores dos gêneros literários, agora fora de suas perspectivas estáveis.

Sob essas considerações iniciais, buscaremos compreender, mediante de uma primeira reflexão teórico-filosófica ampla e intensa, os caminhos do trágico percorridos desde seu germe subitamente perceptível na arte poética até sua universalização e desprendimento do drama clássico, estendendo às considerações de Friedrich Nietzsche (2006) sobre a dualidade dionisíaca e apolínea na constituição da obra de arte trágica.

A partir das considerações de Aristóteles (2005) e de Nicolas Boileau-Despréaux (1979), confrontaremos as ideias do drama clássico em relação à concepção de drama moderno de Victor Hugo (2004). Traremos a contribuição mais ampla do pensamento de Nietzsche sobre **O nascimento da tragédia**, o qual nos encaminha às reflexões mais próximas do trágico como contradição. Discutiremos a dualidade dionisíaca e apolínea até a constituição da ideia do trágico como desajuste do ser-no-mundo, aqui compreendido na ideia de sujeito. Dito de outra forma, o trágico aqui, como crise, será problematizado a partir de uma dualidade necessária à arte trágica.

É preciso deixar claro que para traçarmos esse caminho teórico será necessário um breve recorte das teorias do trágico e uma extensa e densa discussão de suas reverberações da filosofia no pensamento nietzschiano. As discussões lançadas aqui fixam nosso percurso teórico e nos permitem refletir o trágico a partir de um movimento de retorno às tradições clássicas até chegarmos às reflexões posteriores, em que não só o desajuste do ser compreende na ideia do trágico, mas também a sua relação dialética. Esse percurso nos possibilita traçar o nosso pensamento de trágico junto às múltiplas teorias, levando em conta como essa questão se revestiu ao longo do tempo, sem reduzir, universalizar, generalizar ou caracterizar o trágico dentro de um sistema fechado. Junto às reflexões teóricas, traremos, ao final desse processo teórico, algumas questões que aproximam nossa discussão à obra **Um copo de cólera** (1992), de Raduan Nassar. Assim, será

possível elucidar nossa estruturação do trágico na ficção brasileira contemporânea, fixando, assim, o trágico na poética de Nassar.

## 2 O SUBLIME, O GROTESCO E A SÍNTESE DOS CONTRÁRIOS

Fora do estreito sistema que preza pelo rigor dos princípios clássicos de Nicolas Boileau-Despréaux, em sua **A arte poética** (1979), e até mesmo das observações minuciosas, embora fragmentadas, de Aristóteles (2005) sobre os gêneros literários, é com Victor Hugo (2004), mais especificamente no prefácio da peça **Cromwell**, que o frescor e a renovação das teorias do Romantismo aparecem como uma defesa à hibridização na repartição dos gêneros. Victor Hugo lança mão de ideias inovadoras à época em que a condenação da pureza dos gêneros e da unidade de três na teoria aristotélica encaminha discussões em torno da literatura e suas formas de representações, levando em conta concepções multiformes e contraditórias.

Sob as perspectivas de uma visão revigorante do drama romântico, os caminhos traçados por Victor Hugo nos guiam à abolição das regras de Boileau-Despréaux, cujas teorias se desdobravam em convenções duvidosas e questionáveis quanto às estruturas internas do drama. Nesse caso, para Victor Hugo o autor do drama deveria assumir uma posição de autonomia no desenvolvimento da obra de arte, questionando o cerne dos padrões vigentes em relação às ações e à linguagem. A musa épica dos antigos centrava-se numa única base e estabelecia-se, assim, a representação de um único tipo de belo, a partir de um convencionalismo do belo como única face possível na representação da poesia. Contudo, os questionamentos de Victor Hugo dizem respeito, também, à necessidade de reaver a sociedade sobre uma dupla base, em que o belo coexista junto ao feio, ou, posto de outra forma, o sublime coexista junto ao grotesco, misturando as criações e fazendo o gênio moderno a partir da complexa, profunda e perfeita união do feio com o belo. Assim, em oposição à simplicidade do gênio antigo, em que o feio ou o grotesco eram irrelevantes, no pensamento moderno o grotesco tem um papel imenso e suplanta a constituição de um drama moderno. Ainda, a estrutura do drama moderno é, primeiramente, um afrontamento das

perspectivas primárias de Aristóteles, se desenvolvendo, assim, como um gênero complexo, variável e inesgotável.

O Romantismo assume justamente o processo de mudança e evolução dos gêneros a partir da liberdade de mesclar os diferentes gêneros que só pareceu possível com o emprego do grotesco nas artes, sendo ele a mais rica fonte que a natureza pode atribuir às artes. O grotesco, compreendido na sua forma de representação do germe da comédia, representa o papel da besta humana, enquanto o sublime assume a pureza da alma dada pela moral cristã. Nesse caso, o grotesco, então, atribui sentido aos personagens ridículos, que partilham de enfermidades, vícios e paixões, espelhando, especificamente, um reflexo das proposições de um impulso quase dionisíaco. O grotesco assume diversas possibilidades, enquanto o belo tem somente um tipo:

É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feito, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2012 p. 36).

O belo é a luz e a ilusão protetora sob o caótico e disforme do grotesco, em que o horror e as paixões, junto à oposição transformadora do belo e do grotesco, são diluídos sob o mesmo alento, corroborando na pintura da vida enquanto arte. Remontando às obras de Shakespeare, é possível notar que o grotesco se mostra como uma necessidade ao drama, destituindo qualquer impressão monótona ao lançar um momento de riso ou horror na tragédia, como na representação das feiticeiras de Macbeth, por exemplo. O grotesco abala exatamente a arbitrária separação dos gêneros e a regra das três unidades, lançando mão do absurdo e do risível como necessários na construção dos dramas modernos. Similar à concepção de drama moderno na teoria de Victor Hugo, para quem a constituição da estrutura dramática moderna necessita da mistura artística das instâncias de prazer que perpassam o sério e o cômico, o pensamento de Friedrich Nietzsche, em **O nascimento da tragédia**, envereda pela concepção da arte como cura e salvação, a partir da estetização do horror e do absurdo da existência na representação do cômico e do sublime:

Aqui, neste supremo perigo de vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime; enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (NIETZSCHE, 2007, p. 53).

A concepção de Nietzsche sobre a tragédia e o impulso trágico está não somente ligado à duplicidade de Dioniso e Apolo, mas também à noção de síntese do contrário do cômico e do sublime, cuja relação semântica com as ideias de sublime e grotesco de Victor Hugo muito se aproxima:

Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum de duas cadeias de seres que abraçam a criação, da série dos seres materiais e da série dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus (HUGO, 2012, p. 22).

A definição de drama para Victor Hugo é estritamente associada à dualidade e a síntese dos contrários do belo e do grotesco sobreposta na construção dramática, “... o drama é o grotesco com o sublime, a alma sob o corpo, é uma tragédia sob uma comédia” (HUGO, 2012, p. 95). Nesse ponto, é possível fixarmos a nossa tese central a partir das relações de dualidade tanto na concepção drama moderno quanto no entendimento do impulso trágico na teoria de Nietzsche, que recupera o sentido de reconciliação de Apolo e Dioniso. É perceptível a estruturação dos diversos pensamentos em torno do trágico a partir de uma dualidade, duplicação ou, ainda, dialética, que nos parece algo tributário desde a **Poética** de Aristóteles, como bem coloca Peter Szondi:

Neste caso, assim como a culpa deve provir de uma virtude relativa (pois o infortúnio do herói realmente virtuoso não desperta, segundo Aristóteles, medo e compaixão, mas **desgosto**), outro capítulo da Poética destaca especialmente a **dialética do ódio e do amor**, mais uma vez com base na reflexão sobre o efeito trágico. Acontecimentos dolorosos podem ser consideráveis terríveis e tocantes no mais alto grau quando ocorrem em relações de afeto “quando, por exemplo, um irmão mata um irmão e a mãe mata um filho. É o mesmo argumento que leva Lessing a passar do efeito para a estrutura dialética do trágico (...)” (SZONDI, 2004, p. 82).

No contexto deste trabalho, as teorias do trágico e do drama se encontram, primeiramente, sob a forma de dualidade trágica, mais especificamente na oposição



de pares e na síntese dos contrários. Essa dualidade acompanha a constituição do homem moderno e, principalmente, a categoria chave da compreensão de modernidade. Com isso, ao passo que para Victor Hugo os gêneros se desenvolvem junto às diversas fases do processo de mudança da sociedade, a noção de dualidade também acompanha a mudança dos gêneros e incide, justamente, na aparição da tipologia romanesca. Mikhail Bakhtin, ao cunhar o romance como uma forma aberta e inacabada, estabelece o embate necessário da interioridade e da exterioridade para a constituição do romance, entendendo o gênero a partir de uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior:

A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação. Inicialmente, no plano cômico e familiarizante, constata-se uma antinomia específica de aspectos: o homem visto por si mesmo e pelos olhos de outrem. Esta desintegração da entidade épica (e trágica) do homem no romance vai de encontro aos pródromos de uma entidade nova e complexa, um estágio mais elevado da evolução humana (BAKHTIN, 1998, p. 426).

Sem a intenção de nos aprofundarmos nas questões tipológicas da construção romanesca, queremos apenas apontar e teorizar as marcas da dualidade e da síntese dos contrários tanto na constituição do pensamento trágico quanto no processo de mudança dos gêneros. Essa breve explanação sobre o sublime e o grotesco na constituição do drama moderno nos possibilita pensar o grotesco como um dos pontos de partida para fixarmos um projeto de modernidade nas teorias do trágico. O surgimento de um pensamento que leve em conta o grotesco na literatura não apenas liberta a tragédia das amarras de regras rígidas das teorias clássicas, mas também acentua o conflito humano centrado na construção do sujeito moderno. Nesse caminho, é exatamente a questão da dualidade que nos acompanhará no decorrer deste trabalho e se acentuará logo após a nossa incursão teórico-filosófica acerca do pensamento nietzschiano.

Com isso, verifica-se que, tanto a totalidade da vida quanto a própria relação dos gêneros, o eixo central da discussão é, agora, regido por uma relação dual, em que, assim como o corpo e alma se constituem em perfeito equilíbrio, o belo e o feio, o sublime e o grotesco ou, adiantando nossa futura discussão, a ordem e desordem, também assumem uma perfeita harmonia. Ambos os elementos são necessários nas

constituições do drama ou do epicentro dramático do romance. As implicações lançadas aqui transcendem a construção dramática e atravessam as complexidades do mundo fora de um sistema literário intransigente e arbitrário afeito à redução das formas.

### 3 NIETZSCHE, A ARTE E A DIALÉTICA DO SOFRIMENTO

Ao iniciar o texto de abertura de seu **Ensaio sobre o trágico** (2004), Peter Szondi já nos adverte sobre o terreno do qual estamos prestes a adentrar. Ao explicar o processo de suas análises, Szondi afirma não ter em vista uma pretensão de se estabelecer um conceito universal. Para o teórico, quanto mais se afasta de uma dialética e se procura um conceito universal, mais distante fica de se apresentar o trágico. Para melhor exemplificar esse afastamento de um conceito rígido e fechado, Szondi cita Walter Benjamin, cuja incursão teórica sobre a temática recusa uma busca de um conceito universal do trágico, mas passa a estabelecer relações entre teoria da arte e da “ideia”. Para Benjamin, o entendimento de “ideia” não está atrelado a um conceito particular, mas sim à configuração da ordenação virtual dos fenômenos dentro de sua teoria do conhecimento, cujo arcabouço teórico-filosófico é discutido logo na introdução de seu **A origem do drama trágico alemão** (2013).

Nesse caso, não se busca um conceito geral, mas revela uma configuração, uma ideia que só pode ser alcançada pela consideração da história das obras e da filosofia da história da tragédia. Benjamin renuncia a proposta de um conceito geral do trágico e assim distancia da filosofia a ideia de representação clássica, que, de alguma forma, recai nas reduções dos conceitos. Enquanto a tradição filosófica for determinada pela formação de conceitos fora de um campo mais abrangente, como os da ideia, as correntes do pensamento filosófico correm o risco de caírem num sincretismo. A discussão que se trava é a de que há outra saída para o pensamento teórico e filosófico em que não necessariamente se leve o conhecimento ao sujeito, mas sim que se expõe/apresenta a verdade; não a noção de verdade absoluta, mas a referência em relação a uma dimensão diferente definida pela relação de sujeito e objetivo.

A representação da verdade deve ser o caminho não direto, sem conferi-lhe caráter inacabado, o que faz tal prática a ser denominada como tratado, logo no



prólogo epistemológico-crítico de Walter Benjamin (2013). O caminho do tratado, então, interrompe o fluxo e constrói um mosaico fragmentado que nos leva aos caminhos indiretos na relação de sentidos múltiplos entre a parte e o todo. O conhecimento, assim, é um haver – a ideia é muito maior que o conceito e o tratado é justamente um momento instantâneo da ideia. Dessa maneira, o que queremos com isso é assumir a mesma posição dos autores de nosso arcabouço crítico-teórico: entender a metodologia desse trabalho fora de fechamento de conceitos ou chavões literários, pois não se chega ao conceito de trágico e muito menos ao conceito de verdade – a ideia do trágico é muito maior, e não se pode definir, fechar ou reduzir, mas apenas entende-la em sua multiplicidade e apresentar suas múltiplas manifestações no objetivo literário. Ou seja, apontá-la, mas não caracterizá-la. Com isso, apontamos o trágico dentro do contexto proposto, mas não, o caracterizamos dentro de um espaço fechado.

Qualquer que seja a busca teórico-filosófica sobre o trágico, o processo de compreensão não está livre de tragicidade. Como bem colocou Szondi anteriormente, a aproximação de um conceito geral retrai o elemento substancial que impulsiona a busca filosófica. A filosofia não pode ser capaz de apreender o trágico em sua totalidade, uma vez que por trágico devemos entender, tanto em Szondi quanto na história da filosofia, uma dialética das diversas estruturas do pensamento sobre o conceito. Posto assim, o trágico só é possível no embate das ideias e no afastamento total de sua universalização como conceito geral. Contudo, diferentemente da recusa benjaminiana de um conceito total do trágico pela filosofia da história e do drama trágico alemão, queremos estabelecer aqui o diálogo das diferentes estruturas de pensamento em torno do trágico que se estende desde a arte poética até a sua concepção pela ideia de dualidade.

Neste momento, traçaremos, então, um breve recorte sobre a temática a partir da obra de grande referência, **O nascimento do trágico** (2006), de Roberto Machado, e específicos excertos de **O nascimento da tragédia**, de Friedrich Nietzsche, nos debruçando sobre passagens que possam nos servir de reflexão em relação aos entrecruzamentos teóricos neste trabalho.

Em **O nascimento do trágico**, Roberto Machado inicia sua reflexão sobre a modernidade relacionando o legado de Friedrich Nietzsche às origens do pensamento trágico. Para Machado, os estudos acerca da filosofia de Nietzsche

sobre o trágico e a tragédia atravessam a filosofia do sentido extra-moral e advogam a necessidade de uma perspectiva temática que contemple uma abordagem histórico-filosófica. Tal incursão histórica sobre a obra Nietzsche leva seu leitor a rever o ápice da trajetória nietzschiana e, neste percurso, rever seu pensamento originário com a crítica mais radical de um suposto projeto moderno.

Machado estabelece uma ideia de modernidade a partir do período que não se inicia, estritamente, nos meados do século VII, com a filosofia de Descartes, mas sim no final do século XVIII e início do século XIX, especificamente com filosofia de Kant e os pós Kantianos. Ainda seguindo os postulados de Machado, Kant, então, marcaria um limiar do que chamamos de modernidade, criticando uma filosofia transcendental e a ideia de um sujeito empírico. Contudo, a abertura para o pensamento trágico só se estabeleceria em si a partir do idealismo alemão. Nessa concepção, o filósofo John Glen Most (2001) aponta que durante o século XVIII houve uma crescente crise teórica normativa e retórica em relação aos gêneros. Pouco tempo depois, surgiria, então, a teoria do sublime, cujo ponto de intercessão filosófica aparecia como salvação para os estudos da teoria da tragédia. No entanto, como bem nos aponta Most, foi só com Kant, com sua **Crítica da razão Pura**, em 1790, que a teoria do sublime foi reformulada filosoficamente para que assim fosse possível sua definitiva inserção dentro da teoria da tragédia.

O sublime estava relacionado à condição do homem diante das forças que poderia esmagá-lo e proporcionar uma reflexão mais ampla acerca do espírito humano. Neste percurso, surgiu o pensamento do filósofo Schiller, cujas ideias foram devidamente trabalhadas em torno da teoria do sublime e agregadas à teoria da tragédia. A partir da terceira crítica de Kant, Schiller pensa o trágico:

Assim, Schiller formulou pela primeira vez uma visão do trágico como um aspecto fundamental da existência humana, indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso – uma ideia absolutamente **moderna** que está intimamente ligada à secularização e ao desencantamento do mundo e é, claro, largamente estranho à maior parte do pensamento grego antigo – e então, em um segundo passo, designou ao gênero tragédia a missão de incorporar adequadamente este *insight* (MOST, 2001, p. 33-34, grifo nosso).

Após os primeiros passos da teoria romântica pensada por Schiller, sucedem pensadores como Friedrich Schlegel, Schelling e Hegel. Ainda, a teoria do trágico é novamente ressignificada por outros filósofos como Arthur Schopenhauer,

Kierkegaard e Nietzsche. Segundo Peter Szondi, Schelling estabelece, definitivamente, uma filosofia do trágico. Já para Roberto Machado, a reflexão de Schelling ao fixar uma filosofia do trágico como uma construção moderna se sobrepõe ao que já havia sido pensado até então sobre o tema, apresentando a condição do homem e de sua situação existencial no mundo, e transcende a análise poética. Em suma, torna-se evidente o pensamento trágico como um marco da modernidade para os filósofos tratados aqui, os quais conseguem ir além da reflexão aristotélica sobre a tragédia, cuja visão se prendia, primeiramente, à arte poética, abstendo-se de uma maior e mais profunda análise da condição trágica do homem e de seu lugar no mundo. Assim, é na ruptura desse contexto que Nietzsche consegue enxergar a tragédia na música de Wagner e a complexidade da duplicidade dionisíaca e apolínea do mundo, analisando os impulsos como manifestações nos universos artísticos, entre o sonho e a embriaguez.

No início de **O nascimento da tragédia**, Nietzsche cunha a importância do embate entre Dioniso e Apolo para o desenvolvimento da arte – especialmente do que seria a arte trágica. O emparelhamento entre os impulsos básicos de Dioniso e Apolo constitui uma importante dualidade para a consolidação do que seria a base para uma das maiores crises do ser-no-mundo. É exatamente desse espectro agonístico [*agón*] de dualidade e contradição que nasce a arte trágica, partindo da guerra entre *lógos* e *páthos*, corroborando num conflito aporético e dialético. Dessa forma, Apolo, representante do mundo dos sonhos, tomado pelas profundezas sombrias das imagens oníricas, é apresentado por Nietzsche como o lado da razão, da lógica e da boa medida. Já Dioniso representa o mundo da embriaguez, do excesso e da vaidade, aquele que destrói o sonho e, sob o as inclinações do sofrimento e da embriaguez, revela a verdade.

A contribuição do pensamento de Nietzsche nos encaminha às reflexões mais próximas do trágico como contradição. Dito de outra forma, o trágico aqui, como crise, se estende à ideia de uma dualidade necessária à arte trágica, uma vez que o conflito regido pela dualidade de Apolo e Dioniso suplanta a ideia do trágico como afirmação da própria dualidade inerente ao sujeito. Nesse caso, Dioniso é pensado por Nietzsche como o *páthos*; uma espécie de desmedida que funciona como elemento trágico. O filósofo fixa a ideia de uma *hýbris* estetizada, ou melhor: o sofrimento acarretado pela relação disforme de Dioniso e Apolo é estetizado pelas

peças que se reúnem tragicamente. Temos, então, o trágico como afirmação da desarmonia, porém mostrando que essa desarmonia resulta num objeto de puro prazer estético que, contraditoriamente, se revela na mais perfeita harmonia da arte trágica.

Nesse momento, a ideia do conceito de trágico, então, não se prende mais à forma clássica da tragédia, tanto quanto a ideia de tragédia não mais está ligada exclusivamente à sua forma dramática. Um pouco diferente das teorias de Victor Hugo quanto à duplicidade no drama moderno e da repartição dos gêneros, trata-se, agora, da análise do objeto de arte enquanto conflito contraditório e crise do sujeito, agregando essas relações conflituosas às reflexões de diversos outros filósofos e poetas que se debruçaram sobre o trágico. Com essas considerações, nas mudanças do século XIX, o trágico se expande e atinge as diversas camadas das representatividades da condição humana e a tragédia é também ressignificada a partir de outras acepções e leituras que envolvem as catástrofes da existência humana. É a partir desse específico momento que o trágico e a tragédia passam a ser vistos, também, como a definição do estado humano, da sua condição conflituosa com o mundo circundante, se estabelecendo como um ponto fulcral dos sintomas de crise que permeiam a modernidade, ou, ainda, o que estamos determinados a chamar de contemporaneidade e pós-modernidade.

Na filosofia e na teoria literária, o trágico incorpora sua forma ontológica na medida em que suas releituras são realizadas e, em suas muitas variantes diante da diversidade crítica, temos, em primeira instância, uma designação do pensamento sobre o próprio ser. Tal entendimento pode ser refletido a partir da crise resultante da dualidade Apolínea e Dionisíaca na constituição do sujeito enquanto obra de arte. Esse ser, do qual podemos entender por sujeito, independente das mais variadas ideias e discussões sobre a constituição de sujeito nas diversas áreas dos saberes humanos, problematiza o seu lugar no mundo e, nos movimentos de retorno ao passado, confronta o ancestral drama da origem. O sujeito está em constante movimento com os homens de seu tempo e das interações que os aproximam ou os afastam. De uma forma ou de outra, há a presença do ser, da entidade, da identidade; não apenas da eidade, ou sujeito enquanto obra de arte e que se diferencia do sujeito [*subjekt*] que é o homem empírico-real. Há, também, o ser que se constitui como sujeito apenas pela sua resistência, enraizando a ideia de que o

trágico confere, sim, aos modernos o documento ontológico do ser, diferentemente do que Platão criticava duramente:

O objetivo de platão é justamente instituir a separação da filosofia e poesia, conhecimento e arte, desqualificando a mimesis em nome do bios *theoretikos*, o modo de vida contemplativo do filósofo, que representa autenticamente as essências (MACHADO, 2006, ebook/posição 749).

Para Nietzsche, em contraposição às críticas de Platão à verdade e ao afastamento da arte do bom, belo e justo, Apolo está diretamente ligado ao artista plástico, cujo mundo das aparências é o que se constitui de mais primoroso e primordial na concepção da verdadeira arte no mundo dos sonhos. A essa arte ingênua, atribuímos a apreciação do cerne mais íntimo da natureza que sente um prazer indescritível na obra de arte ingênua, que é a “aparência da aparência”:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [Schein], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente [Wahrhaft-Seiende] e Uno primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessária, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [Nichtseiende], isto é, como ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e casualidade, em outros termos, como realidade empírica. Se portanto nos abstrairmos por um instante da nossa própria “realidade”, se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento, neste caso o sonho deve valer para nós como a aparência da aparência, por conseguinte, como uma satisfação mais elevada do apetite primevo pela aparência (NIETZSCHE, 2007, p. 36).

Temos, assim, o mais elevado simbolismo da arte para Nietzsche, em que o mundo da beleza e da aparência finda uma concepção estética da arte, sendo a própria vida como existência estética. Diferentemente de Platão e da crítica socrática quanto à mentira da aparência, na teoria nietzschiana a arte está fora da verdade e da educação moral, livre das terríveis importunações da vida cotidiana, a qual é insuportável fora do mundo das aparências. Contudo, o ponto motriz da relação da arte é que, mesmo o artista ingênuo sob a direção de Apolo carrega a figura de Dioniso, uma vez que a separação não é clara e ambos se comportam como pares complementares, mesmo que em seus conflitos. Esses conflitos são necessários para a estética do trágico em Nietzsche e reafirmam a dificuldade de separar dialeticamente Dioniso e Apolo na composição da arte.

Diante dessas questões, a desarmonia de Dioniso e Apolo se caracteriza como o equilíbrio perfeito para a tragédia em Nietzsche, esboçando sutilmente na arte a estrutura do mundo grego que se delineia na medida da aparência. Apolo representa a individuação, enquanto Dioniso, junto ao alcance da natureza, nega a consciência do indivíduo, rompendo com o *principium individuationis* [princípio de individuação] e corroborando na desintegração de um “eu”. Com isso, o êxtase e a desmedida dionisíaca evocam o sofrimento que revela a verdade, como já mencionamos anteriormente. A embriaguez do sofrimento dionisíaco junto à dualidade da arte apolínea e do belo mundo da aparência transforma sua força devastadora em arte, resultando em um fenômeno puramente estético.

Dioniso necessita de Apolo e da arte do mundo da bela aparência para fazer das intermitências das paixões e de seu impulso destrutivo a possibilidade da experiência da arte trágica em torno da estética do sofrimento humano. A experiência estética aparece como ponto de partida para a reflexão sobre a própria cultura, e essa condição é estabelecida a partir do contraponto dionisíaco à racionalidade apolínea, em que a tensão entre as pulsões artísticas é fundamental para a transformação na existência. É nesse ponto em que Nietzsche postula que o coro é uma das manifestações desta tensão que ocorre na voz da multidão embriagada, sendo o coro a excitação dionisíaca estetizada.

O coro e o êxtase do estado dionisíaco contêm um efeito letárgico contra o mundo da realidade cotidiana, levando o espectador ao estado de transe e ao jogo da embriaguez. Quando a realidade cotidiana volta a ingressar na consciência, instaura-se um estado de náuseas e excessos dados pelo conhecimento da verdade. O conhecimento e o interior aterrorizante da verdade, marcados pela desmedida dionisíaca, impedem a ação do ser e o revela o aspecto horroroso e absurdo do existir. Nesse ponto, só a arte é capaz de transformar os absurdos da existência em representações domesticadas e artísticas, sob a direção do sonho apolíneo e à espreita de uma dialética do sofrimento. A experiência da arte entrecruza o lúdico e o sofrimento sob a condição estética, enraizando o grande conflito do que consiste o vir-a-ser do sujeito moderno: a dualidade e a dialética. O prazer e o sofrimento, a medida e o desequilíbrio, o sonho e o pesadelo, o conhecimento de si e o esfacelamento do ser são estruturas básicas do desajuste no trágico e do conflito iminente na construção da ideia de sujeito na modernidade.



Dessa forma, chegamos ao ponto norteador para dar continuidade a nossa discussão: a experiência do sofrimento do ser na obra de arte, ou, mais precisamente, a consolidação da ideia de sujeito em uma condição dolorosa em relação com seu mundo circundante e seu processo de *vir-a-ser*. Essa breve incursão pelo trágico e pela teoria nietzschiana nos guia tanto para uma possível discussão ontológica do ser, quanto a um movimento de revisitar o passado para entender as sucessões da crise do sujeito trágico e de seu sofrimento. Agora é possível compreender o que Nietzsche propõe em seu **O nascimento da tragédia** ao postular que “O grego conheceu e sentiu os temores do existir” (2007, p. 33), nos incentivando a percorrer os caminhos propostos pela dualidade apolínea-dionisíaca para que possamos compreender, hoje, algumas bases do conflito humano.

A partir das questões lançadas, percebe-se que painel histórico-filosófico do trágico não se esgota quando se pensa no trágico em relação a uma parte do pensamento ocidental, mas que essas reflexões se estendem para além da constituição histórica dos ideais fundadores do que propomos a chamar de modernidade. Entretanto, as breves considerações conduzidas até aqui nos possibilitam pensar o trágico a partir de uma intensa e complexa visão de mundo e do (não)lugar do homem conflituoso nele. A obra de Nietzsche nos ajuda a entender com mais lucidez as raízes desse desajuste, colocando em discussão as raízes da construção do sujeito.

Com isso, compreendemos que a teoria nos oferece vários artifícios e uma rede de possibilidades inesgotáveis para que se possam criar espaços de reflexão sobre o trágico. O destino, a (não) liberdade, a fatalidade de existir, a dualidade da razão/emoção e o conflito de todas essas forças, a partir da reformulação pelo pensamento pós-kantiano, suplantam as leituras e (re)leituras do trágico e da tragédia, colocando o sujeito/ser no centro, podendo ser ou não uma reflexão independente de uma poética.

Como foi possível perceber, a crise do homem moderno está estruturada por uma longa e intensa construção filosófica, sendo as reduções mais simplistas e superficiais tributárias das teorias do trágico em Nietzsche. A dualidade conflitante é tanto representativa do herói trágico na tragédia grega quanto no sujeito trágico no romance contemporâneo, seja no rompimento de um *éthos* familiar referente à

tragédia grega quanto ao éthos da sociedade familiar, edificado pela moral cívica ou civilidade em **Um copo de cólera**.

#### 4 UM COPO DE CÓLERA: DUALIDADE E A CONDIÇÃO TRÁGICA DO SER NO MUNDO

Transitando entre a forma breve de uma novela e a densidade do romance, **Um copo de cólera**, de Raduan Nassar, é composto por sete capítulos curtos que constroem um jogo de retórica protagonizado por um casal no limiar das relações interpessoais. O epicentro dramático é estruturado pelo esporro colérico e verbal quase teatral na relação conjugal, que transita entre a racionalidade de cada ato e o mundo das paixões que carregam seus discursos, num jogo completamente tenso e sensual.

O personagem de Nassar ganha voz para narrar seu próprio desajuste com o mundo circundante, dialogando com a ancestralidade do mundo trágico, ao qual se refere às muitas dualidades expostas na trama que são necessárias para a construção da arte trágica. Nesse percurso, a narrativa revela alguns embates delineados por antagonismos que sustentam a trama, como os pares opositivos entre homem e mulher, ordem e desordem, sagrado e profano, medida e desmedida, razão e paixão e tradição e modernidade, lançando mão de conflitos que nos lembram da geometria barroca também presente em **Lavoura Arcaica**.

Antes de tudo, **Um copo de cólera** é um romance sobre as intermitências das paixões como fonte primária do desajuste humano. Nesse caso, a paixão é associada ao sofrimento, que se mostra como um espaço de soterramento do ser em que o sujeito deve se manter distanciado e protegido. Entretanto, segundo Leyla Perrone-Moisés (1996), esses preceitos não são seguidos pelo narrador-personagem, o que culmina no trajeto trágico. As faces do discurso existencial, político e filosófico se apoiam na explosão verborrágica e emocional do casal protagonista, expondo todos os antagonismos num exercício de fora para dentro, a fim de combater o fascismo encoberto pelo discurso banal e atolado em lugares-comuns.

Se em **Lavoura Arcaica**, romance anterior de Nassar, o mundo das paixões já era concebido como o mundo do desequilíbrio, em **Um copo de cólera** o buraco

cavado pelas forças das paixões serve como força motriz para a explosão verborrágica e colérica na relação conjugal dos personagens. Segundo Perrone-Moisés, o estrago provocado pelas formigas na cerca da casa do narrador marca o momento de domínio das trevas sob a luz na relação dos personagens:

Tanto recato, tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação co'a tua cerca, aliás, é incrível como você vive se espelhicizando no que diz; vai, fala, continua co'as palavras, continua o teu retrato, mas vem depois pra ver daqui a tua cara... há-há-há... que horror!" e ela disse isso como se me pilhasse num flagra, aproveitando meu embaraço para carregar ainda mais a barra "ergue logo teu muro, constrói uma fortaleza, protege o que é teu na espessura duma muralha" (Nassar, 1992, p. 49).

É possível perceber a necessidade de se proteger das intermitências das paixões, ou, ainda, das conturbações da desordem do mundo que afronta a ordem familiar patriarcal. Para Perrone-Moisés, o excerto supracitado representa o temor da falsa ordem do mundo sobre a invasão do reduto de anarquia e marginalidade do espaço do narrador. Contudo, percebemos outro ponto que distende a noção de ordem como temor e que, na verdade, nos possibilita pensar a ideia de desordem como condição necessária para se estruturar um ponto de equilíbrio fora da ditadura moral da sociedade patriarcal. Ainda em Perrone-Moisés, a teórica cunha que a desordem anárquica aparece como uma necessidade de se restituir uma ordem verdadeira, fora da ideia de ordem de uma sociedade autoritária e hipócrita, que se mostra quase impossível na sociedade hodierna:

A questão da ordem e da desordem está presente, em todos os níveis, na obra de Raduan Nassar. A uma "ordem" social hipócrita e autoritária, escorada na "razão", os protagonistas de seus livros opõem uma "desordem" anarquista, exigida pelo corpo e pela paixão. A opção pela "desordem" tem seu fundamento no desejo de uma Ordem verdadeira, aquela de que se tem a ilusão na infância familiar e que se mostra impossível na sociedade (PERRONE-MOISES, Leyla, 1996, p. 74).

Ao empreender uma guerra particular, a explosão verborrágica dos personagens trava uma específica guerra do discurso libertador contra o discurso autoritário, mostrando a dupla face de cada discurso a partir de sua ambiguidade e fragilidade. O embate do casal é tramado por uma espécie de execução teatral, cujas falas dos personagens carregam lucidez e ironia para expressar a plena consciência de seus papéis. No entanto, não se trata de mero fingimento, pois

ocorre justamente uma vontade de mostrar a superficialidade dos papéis de gênero, em que o homem e a mulher naturalmente assumem falas pré-determinadas de acordo com a ideia de gênero:

[...]acabei invertendo de vez as medidas, tacando três pás de cimento para cada de areia, agamassando o discurso com outra liga, me reservando uma hóstia casta e um soberbo cálice de vinho enquanto entrava firme e coeso (além de magistral, como ator) na liturgia duma missa negra (NASSAR, 1992, p. 52).

Assim, a ideia de uma guerra estruturada por falas e ações teatrais se associa ao projeto estético da narrativa de Nassar, em que prevalece a musicalidade e a teatralidade em seu texto, emergindo de certa poeticidade o caos do existir e de perceber o outro. A prosa de Nassar surge da força abrupta da contestação dos padrões vigentes da tradição ocidental, em que a linguagem, à espreita da vida e dos paradigmas do existir-no-mundo, implode na força do jogo da linguagem, ao passo que incide diretamente na política do discurso presente nas verdades da existência humana.

A desorientação de seus narradores compreende no questionamento da fenomenalidade dos fatos, que clama pela queda dos conceitos pré-estabelecidos ao longo da solidificação das bases judaico-cristã no pensamento ocidental. A fragilidade das concepções cristãs questionadas pelos narradores corrobora na desordem do mundo autoritário, em que a ordem, para esses sujeitos, urge a organização pautada na própria desordem desse mundo em clausuras. Essa relação é abarcada pela brutalidade do pensamento anárquico, cujo bojo central empreende a cólera do discurso contra as ideologias autoritárias e fascistas, operando como embate de uma geometria barroca sobreposta pelo enfrentamento da crença no sagrado e no profano.

Neste rumo, é de todo entendimento que verborragia do discurso perturba o silêncio da regularidade dos ciclos ancestrais, como bem coloca Leyla Perróne-Moisés (1996, p. 65), mas, neste caso, estendemos o afrontamento do ancestral drama da origem em ambos os casos, uma vez que o descontrole do ser dado pelo discurso da cólera enfrenta as estruturas arcaicas que oprimem o ser sustentado pela ideia do equilíbrio amparado pela razão. Esse ciclo se dá, justamente, pela dualidade que nos remonta a duplicidade do apolíneo e dionisíaco como princípios estéticos e metafísicos imbricados nas diversas manifestações da arte grega. Dessa forma, retomamos, então, à ideia já discutida aqui da guerra reconciliadora na teoria

de Nietzsche, em que as forças apolíneas e dionisíacas caminham lado a lado numa relação de contradição e emparelhamento agonístico para o elemento criador da arte.

Destaca-se a dualidade de ordem e desordem em Nassar, cujo sistema opositivo demarca a força de sua narrativa. **Um copo de cólera** é a expressão da contradição que não se resolve, em que para se estabelecer a ordem fora das amarras do autoritarismo e da moralidade patriarcal, a desordem é necessária e aparece em um espaço agonístico das relações. Com isso, percebe-se a necessidade de se procurar uma perfeita ordem, um véu representativo da ilusão acolhedora do ser num mundo de desabrigo transcendental. O cerne da relação trágica na obra se enraíza exatamente nesse embate do *lógos*, (da medida), e do *páthos*, (da paixão, da desmesura), respectivamente Apolo e Dioniso. Assim como na condição agonística de Apolo e Dioniso não há trégua ou, ainda, não há uma síntese que concilie as partes, o embate entre ordem e desordem no romance é uma afirmação da contradição dialética do trágico em relação a uma única ordem restauradora do equilíbrio.

Se para Nietzsche a tragédia é a afirmação da desmedida, resta compreender a *hybris* como um sofrimento estetizado pela proteção da arte a fim de tornar a existência mais suportável. Nesse caso, a ilusão protetora contra o caótico e o disforme nos permite correlacioná-la com a necessidade de uma ordem ilusória junto ao insuportável da desordem. A dialética como negação tem papel fundamental como elemento impulsionador que leva a um processo de superação-conservação em que as duas forças opostas se revelam em perfeita harmonia. A tragédia para Nietzsche tem seu ponto de partida em Dioniso como base do mito trágico, em que, dentro da contradição agonística do trágico, o sofrimento se revela como puro prazer estético.

Nesse sentido, ao querer instaurar uma ordem por meio da desordem, Nassar propõe uma relação muito parecida com a contradição agonística em Nietzsche, colocando na base da trama a dualidade e a contraposição necessária na configuração da condição trágica de seus personagens. Essa ideia é bem expressa na discussão do casal quando ambos os narradores problematizam da noção de ordem e desordem:

“Hosana, eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!... há-há-há... dogmático, caricato e debochado... há háhá “Entenda, pilantra, toda ‘ordem’ privilegia” “Entenda, seu delinquente, que toda desordem também privilegia, a começar pela força bruta” “força bruta sem rodeios, sem lei que legitime” (NASSAR, 1992, p. 62).

Assim como na guerra de Apolo e Dioniso, a dualidade de ordem e desordem aqui não é uma fronteira clara; muito pelo contrário, o que se instaura nesse contexto é uma condição de crise inteligível: a dualidade conflitante, essa que já pode ser percebida desde o pensamento nietzschiano. Se a ordem precisa ser reestabelecida, a desordem é a força representativa dessa relação na construção do desarmônico. A força do verbo na discussão conjugal, ao mesmo tempo em que é ordenada pelas falas pré-determinadas, é encaminhada à desordem total pela quebra do equilíbrio que habitava na vida do casal. No entanto, queremos atentar para o fato de que a força trágica que sustenta essa relação é justamente o desequilíbrio harmônico que, guiado por uma desordem contraditoriamente organizada, rumo à ordem utópica, nos propicia um arranjo perfeito das ações dado pela contradição trágica que gera um prazer estético sobre o sofrimento humano.

Na singularidade da arte apolínea, a criação de um véu ilusório de beleza que encubra o sofrimento se refere ao entendimento do equilíbrio no mundo da arte. Assim, a busca por um estado de ordem se assemelha a essa procura pelo equilíbrio que esconde uma profunda aterradora existente na dualidade trágica. Sendo assim, é possível compreender a base da arte trágica como um produto de oposição de princípios. Essa dualidade é um espaço fechado e só se pode escapar dessa rede pelo preço do impossível.

A oposição é categoria chave no romance em questão. Nesse caso, temos o trágico de sujeitos comuns, mas que continuam enredados na eterna crise da dialética do sofrimento do ser. Ao pensar na ideia de trágico mais próximo do sujeito comum e fora da tradição clássica, segundo Arthur Miller (2013), teríamos mais do que um conceito que abarcaria questões morais e éticas quanto à constituição do ser – é a exposição direta do sujeito aos dilemas políticos, sociais e ontológicos de seu tempo – mais especificamente, como no caso da obra em questão nesse trabalho, o tempo do ser contemporâneo.

O sentido trágico na tragédia do homem comum está diretamente relacionado à noção do sujeito enredado em uma pletera de sentimentos que abarcam a ideia de sujeito moderno como aquele imerso em uma relação semelhante à contradição



trágica entre Dioniso e Apolo. O ponto de embate estabelecido aqui nos remete, novamente, ao conceito de desmedida, em que o trágico se instaura, também, como uma relação de desequilíbrio e desarmonia das dissonâncias do ser frente aos embates da contemporaneidade.

Apolo representa a lógica e o equilíbrio do mundo onírico diante do mundo caótico de Dioniso, fazendo dessa relação a transformação do horror e do caos dionisiaco em arte. Ou seja, as paixões e o sofrimento são descarregados artisticamente numa relação de dependência e equilíbrio perfeito. Essa relação nietzschiana é representativa da comunhão de ordem e desordem na obra de Nassar, propiciando o embate perfeito das forças repressoras da ordem e das instâncias emancipadoras da desordem num jogo necessário para caracterizar e sustentar o mundo trágico da trama. A tragicidade no romance analisado aqui é possível somente a partir dessas relações que, inegavelmente, nos remetem aos postulados de Nietzsche, principalmente pelo caráter agonístico da obra ser pautada justamente na oposição trágica, cuja reflexão filosófica se assenta exatamente na noção de conflito no mundo moderno.

Por fim, é possível perceber a necessidade de um breve movimento de retorno à tradição clássica e às teorias do trágico na modernidade, especificamente uma revisão na ponte filosófico-histórica de Aristóteles a Nietzsche. Ainda que a tipologia romanesca muito se distinga do drama clássico, podemos perceber o que ficou das teorias do trágico quando pensamos a ideia de trágico nos âmbitos da contemporaneidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos percorridos nesse trabalho devem-se, também, às primeiras leituras feitas na obra de Peter Szondi, em que o estranhamento de não haver uma unidade singular e cartesiana do trágico leva ao reconhecimento do processo dialético da concepção de trágico. O mosaico fragmentado de diversos filósofos e teorias propicia justamente um caminho indireto e afastado de uma unidade. Assim, com essa referida noção de afastamento do pensamento de um conceito geral do trágico, propõe-se pensar numa dialética ou, também, em estruturações de pensamentos divergentes sobre o trágico. Esse entendimento nos aproxima até

mesmo da teoria de Walter Benjamin, cuja estruturação de seu pensamento sobre o Drama Barroco também renuncia o conceito geral do trágico. Bem no início de **A origem do drama barroco**, Benjamin apresenta um complexo prólogo epistemológico-crítico cujas reflexões já nos adiantam o desprendimento de regras e tendências e o aspecto paradoxal da análise pautada no fator dialético de sua investigação pela história da filosofia. Resta-nos, então, compreender a necessidade da dualidade e da dialética para a apreensão mais ampla do trágico, sem descartar os diferentes pensamentos em torno da questão, mas assumindo uma posição crítica referente à multiplicidade do arcabouço crítico-teórico-filosófico. Assim, é nessa linha crítica que esse trabalho procurou mostrar que mesmo nas discussões sobre o drama moderno já havia o empreendimento da dualidade nas análises teóricas, o que também acompanhou a universalização do trágico fora de sua composição dramática.

Ainda, desde a revisão do drama proposto por Victor Hugo, em que o projeto do homem moderno já é visto pela duplicidade corpo/alma e pela existência do celestial que coexiste com o grotesco, já temos um avanço teórico para se pensar a coexistência dos pares na síntese dos contrários. Se para Victor Hugo a categoria chave da modernidade é o cruzamento do sublime com o grotesco, é em Nietzsche que esse viés filosófico de coexistência dos opostos se evidencia em sua força máxima, principalmente na obra referência da contradição trágica, **O nascimento da tragédia**. A partir da reflexão estabelecida aqui, foi possível perceber como essas categorias não apenas fixaram o projeto da modernidade e a visão moderna de sujeito, mas também delimitaram questões complexas e intensas que permeiam até hoje e ainda permearão as representações artísticas e os estudos teórico-literários, assim como foi elucidado na obra **Um copo de cólera**, de Raduan Nassar.

Quanto à ficção, a narrativa de Nassar nos permite teorizar, a partir da confluência entre literatura e teoria, novos modos de entrada na ficção brasileira contemporânea, entendendo que a poética do autor em discussão é tributária da condição trágica do ser-no-mundo, e que se reflete de forma recorrente e mesmo obsessiva. Dentre as muitas acepções em torno do trágico, o sujeito de **Um copo de cólera** enraíza a responsabilidade pessoal esmagadora, um tipo de fardo imutável e irremediável no cerne das relações pessoais, que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação.

Longe de estipular os limiares da contemporaneidade, queremos, na verdade, questionar como determinada obra literária – a de Raduan Nassar, em nosso exemplo,- dialoga com o seu tempo e, neste caso, sustenta uma discussão sobre o trágico, estimulando neste lance novas leituras e (re)leituras da tradição.

**MAPPING THE WAYS OF TRAGIC:  
THE TRAGIC DUALITY IN UM COPO DE CÓLERA, BY RADUAN NASSAR**

**ABSTRACT**

Through the reflections on the tragic and on the philosophical perspectives of literary theory, this paper aims to discuss critically, from a (re) reading of the classic poetic, beyond a poetic art, the possibility which permeates the Dionysian Apollinian duality (2006) until the establishment of the idea of the tragic as misfit of the being-in-the-world, here understood as the idea of the subject. In this way, from the considerations of Aristotle (2005) and Nicolas Boileau-Despréaux (1979), the study confronts the ideas of classical drama in relation to the design of modern drama of Victor Hugo (2004). Still, we will bring the contribution of Nietzsche's thought on **O nascimento da tragédia**, which leads us to the nearest reflections as the tragic contradiction. The tragedy here, as crisis, will be questioned from the idea of a duality needed to tragic art, within the work **Um copo de cólera** (1992), by Raduan Nassar. The conflict established by the duality of Apollo and Dionysus launches the idea of tragedy as an affirmation of contradiction and duality inherent in the subject itself. The ideas discussed here supplement our theoretical discussion and allow us to reflect on the tragic idea from a movement of return to classical traditions until we reach the later reflections of German idealism, in which not only the misfit being understands the tragic idea, but also its dialectical relation.

Keywords: Theory. Tragic. Duality.

**REFERÊNCIAS**

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOILEAU-DESPREAU, Nicolas. **A Arte Poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

HUGO, Victor-Marie. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006.

MILLER, Arthur. Tragedy and the Common Man. *In: **The theater essays of Arthur Miller***.

<http://www.nplainfield.org/cms/lib5/NJ01000402/Centricity/Domain/444/tragedymilleraendaristotle.pdf> Acesso em: 10 de outubro de 2015.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. *In: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.) **Filosofia e literatura**: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 20-35.

NASSAR, Raduan. **Um Copo de Cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *In: Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.